

O CORTEJO
DAS RAINHAS:
PERFORMANCE
TRANSDISCIPLINAR
DE INVOCACÃO
DO FEMININO
E DA ÁGUA

[ARTIGO]

Selma Pereira

Instituto Politécnico de Castelo Branco

Pilar Pérez

Universidade Autónoma de Madrid

Adérito Fernandes-Marcos

Universidade Aberta de Portugal/Artech-International/CIAC/INESC-TEC/ LE@D

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O *Cortejo das Rainhas* constituiu uma performance artística com expressão transdisciplinar e uma forte ligação à cultura, ao ancestral, ao simbólico e ao espiritual. A performance, integrada na linha de reflexão e crítica denominada *Reina Posbolonia*, envolveu mais de 20 participantes, teve lugar na cidade de Silves, Portugal, e resultou num fator catalisador individual, do grupo e da interpelação da comunidade no seu lugar (nas ruas, vielas, castelo e teatro da cidade). Neste artigo, analisamos os arquétipos, símbolos e dualidades presentes na performance, focando-nos no processo criativo da performance-ritual e nos seus aspetos comuns com o carnaval, de modo a contribuir para a discussão da dimensão transdisciplinar da invocação simbólica a elementos da espiritualidade, da ancestralidade e do sagrado.

Palavras-chave: Performance. Ritual. Arquétipos. Transdisciplinaridade. Pós-digital.

The *Cortejo das Rainhas* (Procession of Queens) constituted an artistic performance with transdisciplinary expression and a strong connection to culture, ancestry, symbolic and spiritual. The performance, integrated in the line of reflection and criticism denominated *Reina Posbolonia* (Post-Bolognian Queen), involved more than 20 participants, took place in the city of Silves, Portugal, and resulted in an individual catalyst, group and community challenge in its place (in the streets, alleys, castle and city theatre). In this article we analyse the archetypes, symbols and dualities present in the performance, focusing on the creative process of the performance-ritual and its common aspects with Carnival, in order to contribute to the discussion of the transdisciplinary dimension of symbolic invocation to elements of spirituality, ancestry and the sacred.

Keywords: Performance. Ritual. Archetypes. Transdisciplinarity. Postdigital.

El *Cortejo das Rainhas* (Desfile de Reinas) constituyó una performance artística con expresión transdisciplinar y una fuerte conexión con la cultura, ancestralidad, lo simbólico y lo espiritual. La performance, integrada en la línea de reflexión y crítica denominada *Reina Posbolonia*, involucró a más de 20 participantes, tuvo lugar en la ciudad de Silves, Portugal, y resultó en un catalizador individual, desafío de la comunidad del lugar (en las calles, callejones), castillo y teatro de la ciudad). En este artículo analizamos los arquetipos, símbolos y dualidades presentes en la performance, enfocándonos en el proceso creativo de performance-ritual y sus aspectos comunes con el carnaval, con el fin de contribuir a la discusión de la dimensión transdisciplinar de la invocación simbólica a elementos de espiritualidad, relación con los ancestros y lo sagrado.

Palabras clave: Performance. Ritual. Arquetipos. Transdisciplinariedad. Post-digital.

Introdução

“No dia seguinte choveu...” É esta a frase mais mencionada pelos participantes do *Cortejo das Rainhas* ao recordar essa performance de 2014, que eles consideram plena de magia. A performance, concebida e liderada pela professora, investigadora e artista Pilar Pérez, fez parte da participação da artista no 2º Retiro Doutoral de Média-Arte Digital, cujo tema geral, alusivo à cidade de Silves, em Portugal, foi “Poéticas Digitais em Al-Mut’amid” (MARCOS, 2014). O retiro reuniu alunos, professores, investigadores e artistas de vários pontos do globo.

Silves é uma cidade no interior algarvio e tem cerca de 680,06 km². A história de Silves remonta ao período pré-histórico (comprovado pelos achados arqueológicos encontrados na região, com maior predominância a partir da Idade dos Metais, entre 3.000 a.C. e 1.000 a.C.). A abundância em recursos naturais atraiu remotos antepassados, tais como os fenícios, gregos, cartagineses, romanos e muçulmanos. A estrutura atual da cidade é influenciada pela longa presença árabe, em razão da qual se sobressai o avermelhado das muralhas do castelo e dos vestígios das muralhas da cidade, além das cores esverdeadas da natureza envolvente.

Quando o grupo chegou a Silves, em julho de 2014, estava um forte calor incomodativo, ar muito seco, o rio com pouca água e enlameado, e havia muitos insetos. Contudo, a cidade exalava um cheiro floral.

Pilar Pérez, durante uma semana – a duração do retiro –, deu corpo ao arquétipo

da rainha na performance *Reina Posbolonia*. Ela “vestiu-se como uma rainha”, remetendo às imagens arquetípicas das rainhas medievais europeias, com a indumentária pesada e régia, carregando o peso e a dignidade do alto cargo (PÉREZ, 2014).

O conceito “posbolonio” é muito presente no trabalho de Pilar, funcionando como um caminho da transdisciplinaridade, na perspectiva de abertura a vários conhecimentos. O “posbolonio” ou “pós-bolonha” surgiu quando Pilar Pérez lançou a performance chamada “Uniforme Posbolonio”, depois de uma longa incubação. Mais tarde, Raúl Díaz-Obregón e outros professores se juntaram a ela. O “pós-bolonha” é uma reação de professores de artes e artistas às estratégias políticas e económicas dos chamados PIGS (Portugal, Itália, Grécia e Espanha), defendendo que a cultura, a arte e a educação são ferramentas de mudança, de democracia e da liberdade do pensamento crítico, e utilizam a performance como forma de intervenção social (DÍAZ-OBREGÓN; PÉREZ, 2018).

De forma espontânea, Pilar reuniu alguns participantes voluntários, com quem planeou o *Cortejo das Rainhas*, que teve a intenção de homenagear o feminino e alertar para o desequilíbrio ambiental do local.

Enquanto performance-ritual, o *Cortejo das Rainhas* aproxima-se do carnaval brasileiro, no qual o arquétipo permitiu aos participantes vivenciarem, depois de uma preparação ritualística e recorrendo a papéis metafóricos/arquetípicos, experiências singulares, formativas e transformativas, partilhadas entre o grupo de participantes, mas também com o público (CRUZ, 2017). A experiência reúne o conceito cultural de

um tempo histórico excecional, o momento em que é ritualizado, em que o calendário ordinário se rompe, e nesse aspeto tem um paralelo com as festas carnavalescas. O fato de se fazer uma inversão das iconografias, vestindo-se todos, homens, mulheres e crianças, com roupas de “rainha”, estabelece também a relação com a ideia de investimento de valores do carnaval e das chamadas “festas malucas” da cultura popular. Só que, nesse caso, a indumentária de rainha foi vestida com toda a dignidade, o que não acontece quando os homens se vestem de mulher no carnaval.

Com este artigo, pretendemos trazer à discussão a dimensão transdisciplinar da invocação simbólica a elementos de espiritualidade, da ancestralidade e do sagrado enquanto espaço comum da intervenção artística.

Assim, organizamos o artigo da seguinte forma: *I-Descrição da performance*, onde apresentamos a preparação ritualística e as fases/momentos da performance; de seguida apresentamos *II-Contextualização teórica*, onde abordamos a dimensão transdisciplinar; o diálogo entre a performance e a cidade de Silves; o carnaval, o espiritual e a catarse. Segue-se *III-Análise do processo criativo à luz da estética do pós-digital*, e terminamos com as *Considerações finais*.

Descrição da performance

A escolha do arquétipo está relacionada ao convite que a artista Pilar Pérez

recebeu para participar no retiro doutoral, com uma performance relacionada ao trabalho que desenvolve e aos conceitos que integra. Uma das atividades programadas no retiro implicava a utilização de roupas medievais; contudo, não estava integrada em nenhuma festa típica medieval. A roupa que deveria usar levou Pilar a se lembrar da expressão muitas vezes ouvida: “Vestir-se como uma rainha”.

Durante uma semana, ou seja, a duração do retiro, Pilar vestiu a indumentária de rainha europeia medieval (*Rainha Posbolonia*) e caminhou pelas ruas da pacata cidade de Silves, nos dias quentes de julho. Ela viu nesse arquétipo uma boa oportunidade performativa, transformadora e invocadora do feminino, além de uma sublime compensação para o arquétipo hipermasculinizado do *Uniforme Posbolonio*, que consiste na utilização ostensiva de roupas militares.

A ideia do *Cortejo das Rainhas* (ver Figura 1) foi surgindo nos últimos dias do retiro. Após a “Rainha” conversar com alguns dos participantes, a performance foi se formando. No penúltimo dia do retiro, ela esperou os integrantes do retiro na torre de Silves para convidá-los a participar da futura performance, confrontando-se com alguma oposição explícita até do corpo docente. Mas, com a persistência da Rainha, o grupo de voluntários foi enfim reunido e ficou pronto a experimentar as indumentárias na manhã seguinte (no dia da performance).

A performance começou no Teatro Mascarenhas Gregório, onde todos os participantes (homens, mulheres e crianças) se vestiram de rainhas medievais. De lá,

saíram percorrendo as ruas de Silves, em espiral e no sentido horário, em direção ao castelo, e regressaram ao teatro para fechar o círculo. O percurso foi feito ao som da música criada pelo estudante e artista

Hernando Urrutia, que através de gritos/urros individuais e coletivos invocava o feminino. A performance terminou no teatro com um momento de retroação, extremamente imersivo e emotivo.

[Figura 1]
O Cortejo das Rainhas



Fonte: Fotografia de José Bidarra

A preparação ritualística da performance: “Ficar à vontade, ser recetiva, ouvir e apreciar os detalhes e aceitar o peso do arquétipo”

O conceito da performance desenvolveu-se, sobretudo, do ato de vivenciar Silves em sua plenitude. Nos primeiros dias da performance, Pilar era a única rainha. O vestido de soberana medieval é régio, pesado, volumoso e principalmente quente, o que o torna incomodativo

e dificulta o seu uso nos dias de verão (ver Figura 2). A carga emocional desse arquétipo é enorme, e a imagem da rainha faz parte do imaginário coletivo desde a infância. Esse é um arquétipo feminino poderoso, um feminino que governa, lidera, e é símbolo da dignidade, do exemplar. Em oposição, o feminino está fragilizado na história e na vida coletiva de todos nós. A corporificação desse arquétipo, portanto, foi um “tratamento de choque” muito forte e transformador, que exigiu um trabalho profundo de interiorização

e de reflexão. Pilar usou dois vestidos de monarca que trocou ao longo da semana, um azul e outro vermelho – duas cores presentes no Tarot de Marselha e que têm um sentido simbólico de polaridade, do princípio do pensamento ao princípio do sentimento, duas funções da psique segundo o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (JUNG, 1939).

A utilização de vestes medievais pesadas, que se arrastam pelo chão, no dia a dia de uma cidade pacata no interior algarvio (ver Figura 3), num dia quente de verão, chamava a atenção de todos os transeuntes. Contudo, perante a dignidade do arquétipo, após a natural reação de curiosidade, as pessoas ao redor acabavam reagindo com simpatia e respeito pela artista.

Citando o relato de Pilar Pérez (2014): “Quando me vesti com a roupa pesada de rainha medieval e comecei a vaguear pelas ruas, ao aceitar aquele fardo e aquele arquétipo, integrando-o, normalizando-o, fui tomando consciência de um certo desequilíbrio sentido na cidade”.

Pilar Pérez descreve essa etapa da preparação como: “Fique à vontade, seja recetivo, ouça, aprecie os detalhes e aceite o peso do arquétipo” (PÉREZ, 2014). Pilar refletiu sobre o que todos nós podemos contribuir para a cidade (seguindo o desafio de Adérito Fernandes-Marcos) e, nesse sentido, ela procurou as melhores respostas/soluções. Para pensar no que podemos contribuir, é preciso pensar no que falta na cidade: falta água, há o vermelho do muro que remete ao sangue antigo derramado (um excesso de masculino muito doloroso), há muitos

bichos (principalmente insetos e animais rastejantes). Mas, em compensação, existem muitas ervas boas e as cegonhas, um símbolo maravilhoso. A artista precisou passar algum tempo sozinha para entender e “deixar que aconteça o que tem que acontecer”, para entrar em equilíbrio e ajudar a restabelecê-lo. Fez isso seguindo a história junguiana do eremita que chegou a uma cidade devastada pela seca e pediu uma cabana onde pudesse ficar na solidão para encontrar o seu próprio equilíbrio, de forma que, quando o recuperasse, ele seria transmitido para a cidade e, finalmente, choveria.

[Figura 2]
Pilar Pérez no arquétipo de
“Reina Posbolonia”



Fonte: Fotografia de Elizabeth Carvalho

[Figura 3 e 4]
A peregrinação da “Reina Posbolonia” pelas ruas de Silves



Fonte: Fotografia de Selma Pereira e Ana Marques

O Cortejo das Rainhas

Para essa performance, a artista pretendia permitir uma experiência coletiva, integrada ao local/cidade, e que ela desse continuação à performance *Reina Posbolonia*, que Pilar estava a corporizar naqueles dias.

O *Cortejo das Rainhas* inspirou-se em vários elementos, pormenores da vivência em Silves, tanto da artista como do grupo participante, a exemplo de:

As ervas aromáticas: No dia de chegada a Silves, havia no ar um forte perfume de ervas aromáticas. O aroma manteve-se durante toda a semana, proporcionado por árvores e pequenos

jardins das habitações da cidade. Pilar associou esse aroma às lembranças de sua adolescência, quando vivia em Castela, na Espanha.

Nas escadas da Sé de Silves, uma das professoras convidadas do retiro encontrou um pequeno ramo de salsa a crescer no meio das pedras. As ervas aromáticas são utilizadas na cultura e nos rituais populares para fazer “limpeza” e repelir as más energias, sendo muito comum o seu uso em países bem diferentes e distantes uns dos outros (Europa, América, África etc). “Según Mircea Eliade las hierbas medicinales obtienen su valor de un arquetipo celeste, que es una expresión del árbol cósmico” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 566).

[Figura 5]

À esquerda, Ervas aromáticas (alecrim) no castelo. Ao centro, ramo de salsa a crescer na escadaria da Sé de Silves. À direita, corte de ervas (lavanda) para a performance



Fonte: Fotografias de Pilar Pérez e Selma Pereira (terceira foto)

A falta de água: No primeiro passeio pela cidade, a artista sentiu que faltava água na cidade. O castelo tinha o entorno ressequido, os caminhos de água estavam secos. As salas subterrâneas do castelo (cisternas almóadas), que antes serviam para armazenar água, estavam todas secas. O rio Arade estava quase sem água, e a pouca que existia estava com um aspeto turvo e enlameado.

A acrescentar à falta de água da cidade, com o calor abafado que se sentia, os participantes do retiro estavam cheios de sede, o que fazia com que os colaboradores levassem várias vezes por dia garrafas de água e as distribuíssem aos participantes: “Ideia que compartilhei com Sara, que se via como nossa carregadora de água, levando água para o pessoal do retiro” (PÉREZ, 2014). A água é fundamental para a vida e para o ser humano. O corpo é composto principalmente de água. Ela também é o símbolo por excelência do inconsciente e do emocional (os complexos de carga afetiva do inconsciente individual estão relacionados a aspetos emocionais não resolvidos).

Os insetos: Os insetos se proliferavam muito devido à estação do ano e à falta de água na cidade. Uma das participantes do retiro, depois de ter acordado toda picada, encontrou na cama do hotel onde estava hospedada três tipos de insetos diferentes. Também Pilar tropeçou, com a longa saia do vestido de rainha, num rato morto abandonado na calçada.

Os insetos e vermes estão associados a aspetos psíquicos de desintegração e perturbação. Estão associados também à ideia de peste, que é simbolicamente prejudicial e aparece repetidamente em sonhos, indicando invasão de facetas inferiores que dissociam a consciência. “Se o sonho se repete constantemente, formigas voadoras, vespas, moscas ou outros insetos desse tipo anunciam uma dissociação psíquica que, em algumas ocasiões, pode ser muito perigosa” (DE LA ROCHETERIE, 1995, p. 191).

A Dona Rosa: É uma senhora idosa que gere um café local, cativante e acolhedor, cheio de lembranças e apelo ao

feminino. Esse café situa-se numa praça, junto à torre medieval, onde há um chafariz com água (o único que encontramos). Pilar Pérez considerou que, “apesar da presença maravilhosa da D. Rosa, Silves também carecia do feminino” (PÉREZ, 2014). O Café de Dona Rosa é um espaço de resistência,

uma forma de aguentar o peso do tempo, aquela memória coletiva tão carregada de energia yang. No café, a força da memória concentra-se nos ancestrais que perfumam a esfera privada, nas histórias de família e na transmissão do feminino, como a língua materna.

[Figura 6]

À esquerda, fotografia do cativante espaço feminino do Café da Dona Rosa;
à direita, pormenor de um dos quadros do local (desenho de rainhas)



Fonte: Fotografias de Pilar Pérez

As cegonhas: No alto dos telhados e no cimo das muralhas, encontramos vários ninhos de cegonhas, com a presença destas e de suas crias. Nos vários locais onde decorria o retiro, as cegonhas apareciam a observar, altaneiras, como se tivessem a acompanhar cada ação, cada acontecimento realizado no retiro pelos participantes. Imediatamente, Pilar Pérez intuiu o significado protetor do símbolo que a cegonha personifica. “A cegonha é uma ave pernalta migratória que mata roedores, cobras e outros parasitas” (DE LA ROCHETERIE, 1995, p. 112).

As muralhas cor de sangue: Diz-se que o vermelho das pedras do castelo existe por conta do sangue já derramado no local.

O vermelho é uma cor dominante na cidade, e muito pelas muralhas, o que aproxima Silves do cenário de uma obra medieval dramática. As paredes e torres estão relacionadas às construções do pensamento e, novamente, são elementos que sugerem o *logos* e o patriarcal. A cor vermelha de sangue, com alusão direta, é um símbolo que envolve uma memória muito sinistra, remetendo ao sangue que permeia a pequena chave na história de Barba Azul. O sangue que mancha a chave do quarto proibido e que denuncia a esposa por esta ter entrada no quarto contra a vontade do marido Barba Azul. O sangue também é a energia vital e, quando é derramado, acaba se perdendo. Além disso, há muita dor por trás dessas memórias.

A performance foi ganhando forma para Pilar ao conversar com vários participantes, compartilhando e discutindo suas ideias. Uma parte da ideia do *Cortejo das Rainhas* foi discutida numa das mesas do café de D. Rosa, e em seguida foi necessário reunir os participantes voluntários. A Rainha subiu à torre (onde estava a decorrer o retiro) e aguardou que terminasse uma das sessões. No intervalo, reuniram-se participantes e alguns opositores. Foi um trabalho coletivo maravilhoso, que teve a força enorme do colaborativo: por um lado, a solidão preparou o terreno, mas sem a força de todos não teria sido possível.

Citando Pilar Pérez: “Por fim e com mais discrição, o ritual foi sendo construído com um simples grupo caminhando em espiral em direção ao castelo, no sentido horário, e retornando para fechar o círculo. Todos os homens e mulheres vestidos de rainha, mas não como um disfarce, mas como uma suposição digna do arquétipo” (PÉREZ, 2014, p. 1).

Integração dos símbolos na performance

O feminino: Homens e mulheres vestidos com o traje de rainha medieval europeia, com uma coroa na cabeça. Também a música evoca o feminino: “Quando desenvolvemos o ritual, o Hernando Urrutia foi um presente porque ele colocou a música, ele nos deu a voz, aqueles acordes procurando o feminino que nos acompanhavam na viagem, o som do coração” (PÉREZ, 2014, p. 1). A música como arquétipo é a linguagem do coração.

A água: Para evocar a água, reciclaram-se garrafas de vidro, que foram cheias de água potável e distribuídas para cada

participante. Cada garrafa continha uma etiqueta branca, onde cada participante foi convidado a escrever uma bela palavra (ver Figuras 8 e 9). Foram escritas coisas positivas, a fim de verificar a força da palavra gentil que transforma a água, conforme já investigou o fotógrafo e escritor japonês Masaru Emoto (EMOTO, 2006, p. 45). É a capacidade de transformar moléculas de água que recebem palavras boas ou ruins escritas nos recipientes que as contêm.

Ao chegar ao castelo de Silves, diante da estátua do rei D. Sancho I (que governou Portugal de 1185 a 1211), cada participante bebeu um pouco da água que transportava e despejou o restante na estátua. A água foi bebida como uma espécie de autovacinação ou comunhão, e dada à estátua e muralha em oferenda.

As ervas aromáticas: Durante a manhã do dia da performance, Pilar colheu vários raminhos de lavanda, que cada participante levou durante o trajeto do cortejo. Ervas na mão direita simbolizando o masculino, a ação e a capacidade de limpeza, e água na esquerda, remetendo ao feminino (bilateralidade simbólica do corpo) e personificando a enorme força do poder do amor no coração e bons votos para todos os seres capazes de amar.

As cegonhas: Daniel, um menino de 5 anos, filho de um dos integrantes do retiro, foi muito participativo e desenhou cegonhas, com as quais se fizeram medalhas que acompanharam todos os participantes na performance. As figuras das aves foram usadas penduradas no pescoço, como enfeite ou medalha, como acontece nos rituais de devoção popular, e também como forma de proteção.

[Figura 6]
A preparação ritualística do Cortejo das Rainhas



Fonte: Fotografia de Vânia Sousa

[Figura 8]
À esquerda, as rainhas preparando as garrafas de vidro recicladas para a performance.
À direita, um dos participantes com o vestido de rainha, a coroa e a garrafa de água
com a etiqueta branca onde cada participante escreveu uma palavra positiva



Fonte: Fotografias de Ana Marques

[Figura 9]
As rainhas despejam água na estátua do rei



Fonte: Fotografia de José Bidarra

[Figura 10]
Desenho de Daniel (5 anos), "A cegonha-rainha"



Fonte: Fotografia de Vânia Sousa

[Figura 11]

Pilar Pérez vestindo o figurino completo de Rainha: a coroa, o vestido, a medalha no pescoço com o desenho da cegonha e, na mão, a garrafa de vidro com água



Fonte: Fotografia de Ana Marques

O círculo: O trajeto foi definido por Pilar e Catarina, uma participante natural de Silves, que, embora não integrasse o retiro, aceitou integrar a performance. No trajeto de regresso, citando Pilar, Catarina atuou como uma bússola, como ocorre no filme *O mágico de Oz*. O círculo mágico é também um símbolo de proteção, utilizado em rituais por todo o planeta e em diversos tempos históricos.

A retroação: No final do trajeto, todos os participantes se reuniram para partilhar, se assim o desejassem, a sua perceção da experiência realizada, dos sentimentos e

das emoções que experimentaram, fazendo a ligação a uma ou mais figuras femininas que lhes fosse grata e importante. Uns falaram da esposa, outros da mãe, avó, irmã, tia, amiga ou confidente. Foi um momento muito importante para fechar o ciclo interior da performance, onde a alma em silêncio ou partilha interioriza e potencia a vivência operada no mais íntimo de cada ser, mas também faz isso em ligação com os outros, próximos ou distantes, a cidade e todo o sistema pessoal de crenças. Na retroação, um momento mais reservado da experiência da performance, fechou-se, com emoção misturada a lágrimas, o

processo interior iniciado dias antes, com a decisão (ou a indecisão) de participar do cortejo. E assim começou um novo processo de reflexão, interior e coletivo, reverberando a importância dos arquétipos Feminino e Água ou, ainda, da transdisciplinaridade vista e vivida como a abertura aos vários saberes e conhecimentos, às realidades do sagrado e à espiritualidade. Compartilhar, sob essa perspectiva, é uma forma de homenagear a memória e os ancestrais.

A chuva: Na manhã do dia da performance (18 de julho), Pilar sentiu algo no ar que indicava uma mudança no tempo. No dia seguinte, o céu de Silves amanheceu nublado e depois choveu, abundantemente. Uma chuva fresca e purificadora. A chuva é um símbolo de fertilidade, de renovação e de vida, uma emoção que irriga e um elemento benéfico em todas as culturas, quando cai na medida certa.

Contextualização teórica

A dimensão transdisciplinar do Cortejo das Rainhas

O trabalho artístico de Pilar Pérez tem uma ligação muito forte com o conceito “Pós-Bolonha”. Entre 2011 e 2015, a artista desenvolveu a performance *Uniforme Posbolonio*, um alerta para o estado da educação pública em Espanha e Portugal, entre outros países europeus, que aderiram à reforma do ensino superior resultante do denominado Modelo de Bolonha, após a Declaração de Bolonha assinada por 22 ministros de educação de

países europeus, em 19 de junho de 1999 na cidade de Bolonha, Itália, para estabelecer um modelo comum de ensino superior baseada na uniformização da organização do ensino e da transferência e creditação de competências. Esta reforma universitária, que antecedeu o advento da crise global, e os problemas políticos, econômicos e sociais decorrentes dela, constituem a gênese que leva ao alerta *Posbolonio*, ou seja, os perigos de uma excessiva normalização castradora da liberdade criativa imposta pelo Modelo de Bolonha. Em *Uniforme Posbolonio*, Pilar Pérez e Raúl Díaz-Obregón apropriaram-se da iconografia militar e submeteram-se a essa indumentária resistente, comportando-se de acordo com o arquétipo. O processo de criação e as repercussões desse arquétipo na vida dos artistas foram documentados no blog homônimo. O trabalho longitudinal foi se transformando ao longo do tempo, e a performance adquiriu diferentes metáforas no seu processo criativo e experiencial. O conceito “posbolonio” serviu como um caminho de transdisciplinaridade, de abertura a vários conhecimentos (DÍAZ-OBREGÓN; PÉREZ, 2018). Foi uma performance onde o arquétipo em questão era muito duro e masculino.

Como vimos, a performance *Reina Posbolonia* veio compensar esse arquétipo, além de interagir com a cidade de Silves e a sua memória. Hoje, no ano de 2021, vivemos uma realidade de crise global com a chamada “Pandemia de Covid-19”, na qual a força da tensão das polaridades e a necessidade de encontrar um equilíbrio entre o feminino e o masculino estão mais presentes do que nunca. A pertinência da transdisciplinaridade urge perante os problemas da contemporaneidade, em que cada vez mais se impõe a lógica da alta produtividade e

da eficácia, acentuando a rutura “entre um saber cada vez mais acumulativo e um ser interior cada vez mais empobrecido [que] leva à ascensão de um novo obscurantismo, cujas consequências sobre o plano individual e social são incalculáveis” (FREITAS; MORIN; NICOLESCU, 1994). Entendendo a visão da transdisciplinaridade tal como definida na *Carta da Transdisciplinaridade* conforme emitida em 1994 no seguimento do 1º Encontro da Transdisciplinaridade por Freitas, Morin e Nicolescu, esta não pretende ser o domínio de todas as disciplinas, mas sim a abertura delas, “na medida em que ela ultrapassa o domínio das ciências exatas por seu diálogo e sua reconciliação, não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência espiritual” (FREITAS; MORIN; NICOLESCU, 1994).

O diálogo entre a performance e a cidade de Silves

Recuemos no tempo até a Silves islâmica (séculos IX, X e XI), “época de ouro” da cidade, em que o rio Arade era navegável e permitia uma ligação permanente com o mar. Mas, simultaneamente, esse mesmo rio que liga a cidade ao mar esconde-a, pois o Castelo de Silves não é avistado do mar; as vias terrestres que partiam da cidade percorriam toda a costa algarvia e faziam ligação a Córdoba e a Sevilha; e as serras protegiam o castelo de ataques, por serem um terreno adverso a desconhecidos. Silves tinha uma posição muito favorável em termos estratégicos. Nada fazia prever que em 1189, durante o cerco à cidade, os habitantes fossem morrer de sede, reportando-nos ao símbolo da água (ou a sua ausência) na performance “O Cortejo das Rainhas”.

A primeira conquista de Silves, por D. Sancho I, com auxílio das Cruzadas inglesas e alemãs, ficou conhecida como “sangrenta conquista”. Ainda hoje, os habitantes fazem uma analogia entre o *vermelho das muralhas* e o sangue derramado naquela conquista (MELO, 2016, p. 72).

O vermelho, aliás, é um pigmento natural da região, produzido de diferentes formas, e que tem sido utilizado ao longo da história para os mais variados fins: a cochinnilla ou grã, pequeno parasita das árvores de fruto que permite obter a cor vermelha escarlate e púrpura; a Ruiva dos Tinteiros (*Rubia tinctorum* Lin.), utilizada para tingir tecidos de lã de cor vermelha; o arenito, ou “grés vermelho de Silves”, utilizado nas muralhas e outras edificações; o coral, encontrado em escavações arqueológicas da localidade; e o vermelho das cerâmicas ancestrais, realçadas por um “verniz vermelho”. O traje vermelho da “Reina Posbolonia” reporta-nos a estas invocações históricas onde esta cor matizou alguns dos episódios mais significativos de Silves e ainda predomina na região hoje em dia.

Sobre as *ervas aromáticas* que integraram a performance *Cortejo das Rainhas*, pensa-se que sejam autóctones, “como a lavanda (*Lavandula stoechas*), o tomilho (*Thymus vulgaris* L.), muito utilizado no período muçulmano, o alecrim (*Salvia rosmarinus*), o zimbro-bravo ou cedro-de-espanha (*Juniperus oxycedrus*) e o loureiro-rosa ou loendro (*Nerium oleander*)” (GOMES, 2002, p. 61).

O carnaval, o espiritual e a catarse

Do ponto de vista cultural, o carnaval brasileiro enquadra-se “na moldura

cosmológica cristã ampla, dentro da qual se realizaram os processos de sincretismo, de incorporação das tradições afro, das tradições vindas de outras civilizações, de outras culturas” (CAVALCANTI, 2015, p. 14). Se por um lado o carnaval é associado à alegria e aos excessos; por outro, temporalmente procede o período de Quaresma cristã, citando Cavalcanti (2011): “Os excessos carnavalescos ganham assim sentido cosmológico mais amplo quando contrapostos ao período restritivo da Quaresma, e assim se ilumina também a oposição complementar entre a transcendência da alma e a afirmação do aqui e agora, do corpo e da carne celebrados pelo carnaval” (CAVALCANTI, 2011, p. 4).

O carnaval permite pensar a sociedade como um “jogo de espelhos”, e enquanto ritual, ou performance-ritual, é um sistema de comunicação simbólica (CRUZ; RODRIGUES, 2017), uma experiência coletiva de emoções e sentimentos expressos de modo padronizado (CAVALCANTI, 2015). Essas performances-rituais permitem aos seus participantes vivenciarem, através de papéis metafóricos, experiências singulares que são simultaneamente formativas e transformativas (CRUZ, 2017) e que seguem todo um processo ritualístico de preparação dos participantes para viver aquela experiência, tornando o participante um “não-eu”, através de processos de caracterização e representação que o transportam e transformam “identidades múltiplas e ambivalentes” (SCHECHNER, 2011).

Contextualizando essa vivência do carnaval e da performance-ritual, encontramos características já presentes na origem das artes cênicas, como a seguir

demonstraremos. O apolíneo e o dionisíaco é uma dupla conceitual, que desde a cultura grega é utilizada para expressar a oposição entre o impulso sereno e contemplativo (de Apolo) e o impulso obscuro, imoral e orgiástico (de Dioniso).

O filósofo alemão Friedrich Schelling, no século XIX, explica através do duo apolíneo/dionisíaco a criação artística e a potência criadora, resultado da união de uma “força produtiva cega” e de “uma força reflexiva, limitante e formadora” (CARCHIA; D'ANGELO, 2009).

Também o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, em *A origem da tragédia*, explica com esse binómio a criação artística e a potência criadora, associando ao impulso apolíneo as disciplinas da filosofia, ciência, artes figurativas e ética; e ao impulso dionisíaco as religiões do mistério, a música e a dança, concluindo que essa conciliação falha em vários campos artísticos, só encontrando total realização na tragédia, ao que nós completamos, essa dialética do apolíneo e do dionisíaco existe também no carnaval e na performance-ritual (NIETZSCHE, 2002).

Outro fator importante é a catarse, termo utilizado por Aristóteles para designar a “purificação” sentida pelos espectadores durante e após uma representação dramática. Se considerarmos o conceito da catarse do ponto de vista da psicanálise, é um método utilizado para trazer à consciência e libertar recordações recalçadas. No âmbito da experiência estética, a catarse assegura o distanciamento de si, numa experiência libertadora de viver uma condição alternativa à habitual (CARCHIA; D'ANGELO, 2009).

Tomamos como exemplo, ainda, a produção da performer sérvia Marina Abramović, que desde a década de 1970 explora a catarse e a espiritualidade em seu trabalho artístico, levando o corpo a seus limites físicos e mentais, com o objetivo de atingir uma experiência espiritual plena. Em 2012, Marina passou um longo período no Brasil, a conhecer comunidades espirituais e “lugares de poder”, de modo a aplicar esse conhecimento sobre energia em formas imateriais de arte. Como resultado, em 2016 foi publicado o documentário *The space in between* (*Espaço Além – Marina Abramović e o Brasil*) (2016) e inaugurada, na cidade de São Paulo, a exposição *Terra Comunal: Marina Abramović + MAI*, onde a artista mostrou a influência dos rituais e da cultura xamânica brasileira na sua obra (DEL FIOLE, 2016).

Regina Müller (2016) explica a transcendência na performance, em geral (a partir da obra de Marina Abramović) através de uma “transconsciência cósmica”. Através dela, a performer, influenciado por rituais tribais, proporciona ao público experiências transformadoras – sem qualquer ligação à autoajuda ou a práticas religiosas – que, através da fruição artística, mudam a percepção que cada um tem sobre o tempo, o espaço, o mundo e sobre si próprio.

Tanto no trabalho de Marina Abramović como nos rituais indígenas, a relação entre o performer e o espectador (entenda-se por espectador os demais membros do grupo, incluindo os que assistem à performance e os que participam dela) faz parte da significação.

Nessas performances-rituais, o artista não se impõe como um criador de objetos para contemplação, mas sim como um

“motivador para a criação”, tornando a sua criação artística uma intervenção cultural (MÜLLER, 2016).

Análise do processo criativo à luz da estética pós-digital

Referimo-nos ao pós-digital como sinônimo da contemporaneidade, caracterizada pela ubiquidade da tecnologia digital e pela contestação explícita da onipresença física em todos os aspetos da vida cotidiana. Seguindo a linha de pensamento do curador de arte Hans Ulrich Obrist (2015), a geração de artistas pós-digitais habituados à internet e à tecnologia computacional é claramente influenciada/inspirada pelo digital, embora eles muitas vezes desenvolvam os seus trabalhos em materiais tangíveis.

O pós-digital e a inter e multidisciplinaridade a ele inerente trazem novos domínios e interpretações à arte, enquanto potencia a criação de novas expressões e narrativas estéticas, abrindo as portas a desafios e hipóteses renovadas, tanto formalmente como em face à reação do público aos temas tratados e a cenários de fruição-experimentação propostos.

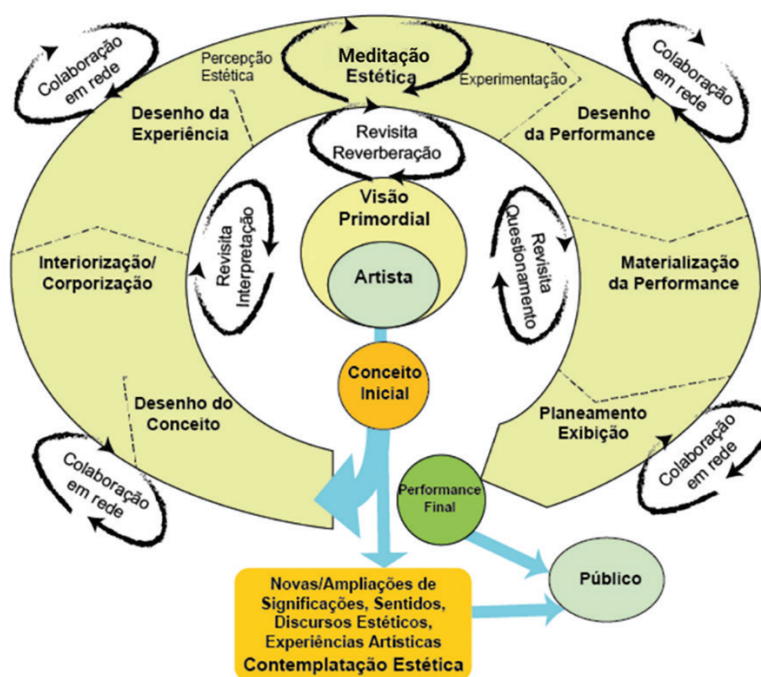
O *Cortejo das Rainhas* não contém elementos digitais, e mesmo a música é apenas vocalizada, sem a utilização de meios tecnológicos. Contudo, os seus participantes inserem-se na cultura digital, pois é notória nas imagens da preparação da performance o uso de tecnologia móvel. De facto, a sensibilidade pós-digital dos participantes (como docentes, estudantes

e pesquisadores) é acentuada por estarem de alguma forma ligados à investigação em média-arte digital. Assim, explica-se que, embora o componente digital não fizesse parte da performance, ele esteve presente na cultura dos participantes e manifestou-se no diário de bordo, em formato de blog, da artista Pilar Pérez, nos registos digitais da performance e nas inúmeras fotografias que encheram os perfis das redes sociais dos participantes e que permitiram uma continuidade spatiotemporal do evento,

através do éter dos meios digitais. Apesar do fato de a tecnologia não fazer parte da performance, a presença dela é intencional para intensificar a corporização do arquétipo de rainha medieval e o momento de interiorização dos participantes.

Analisaremos o processo de criação do *Cortejo das Rainhas* através de um ciclo de criação, desenvolvido com base no ciclo de criação digital de Marcos (2017), conforme a seguir:

[Figura 12]
Ciclo da criação da performance à luz do pós-digital.
Adaptação do ciclo de criação de Marcos (2017)



Nesse contexto, propomos o ciclo de criação à luz do pós-digital, em que o conceito é o “ponto de arranque” do ciclo. A partir daí, o artista, sozinho ou em colaboração com outros participantes, começa a projetar e a construir evoluções desse conceito original, entrando num processo não linear que o leva até a performance/artefacto final, mas que não acabará aí, e

continuará através da produção teórica, de publicações científicas, de comunicações acerca do artefacto produzido e, também, do próprio processo criativo.

Na fase “desenho do conceito”, o(a) artista questiona-se sobre o conceito inicial, e então começa a conceção da ideia que dará origem à performance, testando-se

diferentes relações entre conceitos e criando-se esboços e desenhos exploratórios. Essa fase permite ao(s) artista(s) planejar(em) o processo e conceber ideias mais complexas. Analisando essa etapa no contexto do *Cortejo das Rainhas*, ela corresponde às conversas iniciais da artista Pilar Pérez com os participantes e às primeiras ideias de como seria possível tornar a performance *Reina Posbolonia* uma experiência coletiva (*Cortejo das Rainhas*).

Na fase seguinte, o “interiorização/corporização”, a artista incorpora o arquétipo da rainha, sente o peso da indumentária, integra esse arquétipo à cidade e presta atenção à vivência no local, aos pormenores, aos símbolos, equilíbrios e desequilíbrios do dia a dia. Começa, então, a ser construída a narrativa da mensagem a partir do conceito/ideia inicial. Dessa forma, a mensagem proporcionará aos espectadores a conexão emocional que permitirá a evocação de memórias e a narração da obra.

Na etapa “desenho da experiência”, é definida a forma como a narrativa da performance será transmitida ao público, e como os elementos e símbolos serão adaptados aos materiais disponíveis e às limitações da apresentação ao público. Nesse estágio, são importantes os momentos de revisita às fases anteriores e a interpretação de resultados, assim como uma análise do processo a seguir.

A fase “meditação estética” constitui uma atividade central no ciclo de criação, já enunciada por Marcos (2017), e inclui momentos de contemplação, em que o artista e sua equipe revisitam as etapas anteriores, as decisões tomadas durante o projeto e o planejamento das seguintes.

Na fase do “desenho da performance”, são definidos todos os elementos constituintes da performance – no caso do *Cortejo das Rainhas*: os participantes, o percurso, os elementos a integrar e o som.

Na fase da “materialização da performance”, são construídos e testados todos os elementos da performance – no caso da performance em análise, a performer principal foi apanhar os raminhos de lavanda, os participantes foram reunidos, foram discutidos os últimos pormenores, os vestidos sofreram adaptações (com a importante contribuição de Selma Pereira, com sua especialização em moda), as garrafas de vidro foram recicladas e as medalhas das cegonhas, impressas.

Por fim, temos a apresentação da performance ao público e o momento de retroação final. Essa etapa é baseada nas decisões tomadas durante o ciclo de criação e está sujeita a alterações resultantes dos momentos de reflexão.

Nesse ciclo de criação, a colaboração em rede entre participantes e equipes multidisciplinares intensifica-se, dadas as diferenças de suportes, matérias e disciplinas inerentes a esse caráter híbrido dos artefactos.

Transpondo agora o ciclo criação, em uma potencial instanciação, para o carnaval e os fenômenos carnavalescos, também aqui como na performance-ritual, é preciso “preparar o performer para intervenção-ação”, ou seja, é preciso uma preparação ritualística. Se compararmos o processo criativo do desfile de carnaval do Maracatu Nação Ipanema, situado em Fortaleza, Estado do Ceará (CRUZ; RODRIGUES,

2017), que se assemelha ao do *Cortejo das Rainhas*, encontramos uma sequência que vai muito além da mera utilização de máscaras e indumentárias: desenvolvimento de conceitos, treinamento, oficinas, desenho da performance, materialização da cenografia e adereços, ensaios, aquecimento, performance, esfriamento e balanço.

Considerações finais

Com o presente artigo, apresentamos a visão transdisciplinar da performance *Cortejo das Rainhas*, de Pilar Pérez, contextualizando o processo criativo dessa performance-ritual, os símbolos, os arquétipos que a integram e o diálogo entre essa performance e a cidade de Silves, em Portugal, além do valor do trabalho colaborativo na performance. No decorrer do artigo, apresentamos as semelhanças, enquanto performance-ritual, do *Cortejo das Rainhas* com o carnaval brasileiro, estabelecendo ligações e paralelismos com o espiritual e a catarse, também presentes no trabalho de outros artistas performáticos, como Marina Abramović. Por fim, analisamos o processo criativo da performance à luz da estética do pós-digital. ■

Agradecimentos

Foram várias as pessoas e entidades que estiveram envolvidas no projeto do *Cortejo das Rainhas*, desde a coordenação, docentes, convidados, estudantes e secretariado do Doutorado em Média-Arte Digital, a Câmara Municipal de Silves, o CELAS – Centro de Estudos Luso-Árabes de Silves e a Associação ARTECH-INTERNATIONAL. Nossos sinceros agradecimentos a todos.

[SELMA PEREIRA]

Professora Adjunta Convidada na ESART – Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco, Portugal; Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC); Lisboa, Portugal. E-mail: selmapereira@ipcb.pt

[PILAR PÉREZ]

Professora Titular na Universidade Autônoma de Madrid, Departamento de Educação Artística, Madrid, Espanha – Grupo de Investigación Mudança Educativa para a Justiça Social (GICE). E-mail: p.perez@uam.es

[ADÉRITO FERNANDES-MARCOS]

Professor Catedrático na Universidade Aberta de Portugal. Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC); Instituto de Engenharia de Sistemas e Computadores, Tecnologia e Ciência (INESC-TEC); Laboratório de Educação a Distância e Elearning (LE@D); Presidente da Artech-International, Lisboa, Portugal. Professor Honoris Causa no O Centro Universitário Eurípides de Marília (UNIVEM), São Paulo, Brasil. E-mail: aderito.marcos@artech-international.org

Referências

CAVALCANTI, Maria Laura. Ritual e teatro na cultura popular. **Textos escolhidos de cultura popular e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura. Ritual, drama e performance na cultura popular: uma conversa entre a antropologia e o teatro. **Série Passagens**, Rio de Janeiro, n. 12, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los** símbolos. Barcelona: Editorial Herder, 2007.

CRUZ, Danielle Maia; RODRIGUES, Lea Carvalho. Drama, performance e experiência: o desfile de carnaval do maracatu Nação Iracema, Dossiê Arte do Carnaval, **Arquivos do CMD**, Brasília, DF, v. 6, n. 1, Jul/Dez 2017. Disponível em: <https://bit.ly/373MF36>. Acesso em: 30 set. 2020.

D'ANGELO, Paolo; CARCHIA, Gianni. **Dicionário de estética**. São Paulo: Edições 70, 2009.

DE LA ROCHETERIE, Jaques. **La simbologia de los sueños, la naturaleza**. Ciudad de México: Editorial Fata Morgana, 1995.

ESPAÇO além – Marina Abramovic e o Brasil. Direção: Marco Del Fiol. São Paulo: Casa Redonda: Elo Company, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/371uVWc>. Acesso em: 1 out. 2020.

DIAZ-OBREGÓN, Raúl; PÉREZ, Pilar. ¿Qué es el blog del Uniforme Posbolonio?. **Uniforme Posbolonio**, Madrid, 2012. Disponível em: <https://bityli.com/hL8v9>. Acesso em: 30 set. 2020.

EMOTO, Masaru. **As mensagens escondidas na água**. Amadora: Estrela Polar, 2006.

FERNANDES-MARCOS, Adérito. *et al.* Poéticas digitais em Al-Mut'amid: inovação, poesia, inclusão. In: RETIRO DOUTORAL EM MÉDIA-ARTE DIGITAL, 2., 2014, Silves, Portugal. **Anais** [...]. Faro: Edições , 2014. p. 1-11 Disponível em: <https://bityli.com/gHZFC>. Acesso em: 6 out. 2020.

FERNANDES-MARCOS, Adérito. Artefacto computacional: elemento central na prática artística em arte e cultura digital. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, Braga, v. 3, n. 2, p. 129-147, 2017.

FREITAS, Lima de; MORIN, Edgar; NICOLESCU, Basarab. Carta de transdisciplinaridade. In: CONGRESSO MUNDIAL DA TRANSDISCIPLINARIDADE, 1994, Setúbal. **Anais** [...]. Setúbal: Convento da Arrábida, 1994.

GOMES, Rosa Varela. **Silves (Xelb), uma cidade de Gharb Al-Andalus**: território e cultura. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Phénomènes occultes**. Paris: Ed. Montaigne, 1939.

MELO, Lara. Guerra de Cerco (Silves). **Almadam online**, Almada, n. 20, v. 2, p. 64-72, 2016. Disponível em: <https://bityli.com/aRjgh>. Acesso em: 10 set. 2020

MÜLLER, Regina. Transcendência: Marina Abramovic no Brasil. In: JOCHEN VOLZ, Júlia Rebouças (org.). **Terra comunal**: Marina Abramovic + MAI. São Paulo: Sesc, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Portugal: Guimarães Editores, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. Curation in the postdigital age. In: OPENSHAW, Jonathan. **Postdigital artisans**: craftsmanship with a new aesthetic in fashion, art, design and architecture. Amsterdam: Frame Publishers, 2015. p. 10-14.

PÉREZ, Pilar. (2014). Reina posbolonia. **Con el Uniforme Posbolonio**, Madrid, 2014. Disponível em: <https://bityli.com/Jb7kz>. Acesso em: 9 out. 2020.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 213-236, 2011.